

Musique pop et changements sociaux en Bulgarie (1986-1996) Les transformations identitaires dans le discours amoureux

Dessislav Sabev

Volume 22, Number 1, 2000

Musiques des jeunes
Music and Youth

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1087839ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1087839ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore

ISSN

1481-5974 (print)
1708-0401 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sabev, D. (2000). Musique pop et changements sociaux en Bulgarie (1986-1996) : les transformations identitaires dans le discours amoureux. *Ethnologies*, 22(1), 39–65. <https://doi.org/10.7202/1087839ar>

Article abstract

Every generation has its music, which expresses specific ways of thinking about the world and informs the structures of the social imaginary. Pop music in Bulgaria is analyzed here in terms of discursive strategies and the structure of narratives of identity. This analysis goes beyond rock's subversive image to discuss the way in which pop music's discourse of love can construct a history that reflects, in individual terms, the dominant discourse of the era. Thus, the rock genres of the communist regime and the period that followed, and the pop-folk of the 1990s respectively construct, demolish and reconstruct a particular ideological narrative. Pop-folk music, the syncretic expression of the post-communist dialectic, reflects a profound change in strategies of identity. It transforms the musical and textual discourse of both the traditional folksong and the socialist estrada, and produces its own individual narrative that relates to the new social context. In this way, at specific moments in social history, music manages to create meaningful eschatological horizons that seem to express the transformation of social identities.

MUSIQUE POP ET CHANGEMENTS SOCIAUX EN BULGARIE (1986-1996)

Les transformations identitaires dans le discours amoureux

Dessislav Sabev
CÉLAT, Université Laval

« *This is not a love song* »
(P. I. L. 1993)

Identités et musique pop

Dans *Les rites profanes*, Claude Rivière écrit que « les mouvements musicaux ritualisés de l'adolescence se refabrique sans cesse [...] d'autant que les générations se poussent avec la hâte d'imprimer chacune leur marque sociale qui s'identifiera dans la mémoire à telle identité de naguère ou de jadis [...] » (Rivière 1995 : 137). De son côté, Bogumil Jewsiewicki suggère que « la musique pop constitue, pour les générations de l'après Seconde Guerre mondiale, le principal médium de communication entre l'individu et la société, le lieu où se jouent et se cristallisent les identités et les attitudes qui les soutiennent » (Jewsiewicki 1995 : 95-96). Partant de ces deux énoncés, j'aimerais voir comment, dans le cadre d'un pays à histoire spécifique, deux générations marquées par des contextes politiques différents ont fait « leur » musique.

En même temps, je dois admettre que, quant à la musique pop, toute tendance à la généralisation, comme l'usage du terme « générations » et comme le recours à une conception de la société (juvénile) prise « comme un tout », implique certains risques. La musique pop se caractérise par sa capacité structurante de fragmenter à la fois l'espace social et l'espace urbain des jeunes. Ainsi, c'est par l'écoute et l'appropriation d'un style (de musique, de vêtement, de comportement et de vie) bien défini que chaque groupe de jeunes construit son identité « unique ». De cette façon, la musique devient, à mon avis, le facteur déterminant dans la formation des sous-cultures chez les jeunes. La construction identitaire se fait par opposition, souvent radicale et parfois

violente, aux autres sous-cultures. Cette stratégie d'opposition aux « semblables » vise deux effets : la distinction identitaire et le renforcement du sentiment d'appartenance au groupe. Par exemple, un *bluesman* construirait son identité ainsi :

Az mozhe i da imam staromoden vkus/ no slusham boogie-wooggie, rock & roll i blues. I ne ponasyam Michael Jackson ili Snap/I mi se gadi i ot disco i ot rap.
[Je suis peut-être désuet avec mon goût/]'écoute du *boogie-wooggie, rock & roll & blues*. Je supporte mal Michael Jackson et Snap/Et j'ai la nausée du disco et du rap] (Boogie Barabata & Barabi Blues Band 1997).

Bogumil Jewsiewicki note que

[...] la musique pop joue un rôle important dans la configuration des relations sociales. La musique pop indique sur la carte de la ville les lieux où on peut rencontrer les gens qui partagent les mêmes intérêts, qui sont de la même sous-culture. Elle trace des sentiers, annonce des gîtes dans l'anonymat de la vie urbaine (Jewsiewicki 1995 : 106).

Ainsi, dans les années 1980, la capitale bulgare, Sofia, était carrément « scindée » en zones topographiques occupées par différentes sous-cultures. En effet, les sous-cultures reconfiguraient le plan urbain de sorte que les zones bien définies, dominées respectivement par les « *metals* », les « *punks* », les « *waves* », les « *rockers* » et les « *hippies* » tardifs¹, fonctionnaient comme des repères géographiques pour les jeunes. Ces sous-cultures créaient leur propre toponymie, en nommant des places comme « Punk-a », « Hipparlivoto » [la place des hippies], etc. Ces groupes bien circonscrits dans l'espace ne se côtoyaient pratiquement pas en dehors des institutions officielles (l'école), et les rencontres imprévues menaient souvent à la bataille, finissant dans le sous-sol du quartier de la milice. Apparemment, la seule chose qui unissait ces groupes, était leur mépris commun de la culture et des *fans* du disco, perçus comme « *mazni* », serviles aux pouvoirs, ainsi que de la musique *folk* bulgare et du *yougo-folk* (serbe), aimés à l'époque par la population rurale, perçue comme *selski* [paysans]². Le développement dynamique des relations ville-village et centre-périphérie, analysé plus loin, va influencer profondément le discours

1. Dans son étude sur le rock bulgare, Stephen Ashley note aussi « *the extraordinary longevity* » de la culture hippie en Bulgarie : « *This long survival of hippie culture in Bulgaria may be linked with the strong undercurrent of interest in spiritual matters and occultism as well as with a rejection of the militarism of communist society* » (Ashley 1994 : 143).
2. Stephen Ashley note la même forme de mépris (Ashley 1994 : 142).

identitaire postcommuniste de la musique pop, puis va finalement renverser le statut précédent.

Cependant, notre étude de la production locale de musique pop tend à démontrer que les différents contextes historiques (communiste et postcommuniste) ou sociaux (restructurations de l'espace social entre 1990 et 1993) produisent des discours assez cohérents dans la culture populaire. Ces discours, organisés en « récits » selon une structure bien définie, permettent de faire ressortir, en dépit de l'hétérogénéité des sous-cultures, des systèmes de représentations typiques pour chaque moment historique. La recherche de ces structures représentatives dans la musique pop bulgare constitue l'essentiel de notre propos.

Le mot et la parole, le récit et l'identité.

La musique de chaque génération exprime non seulement « l'esprit de l'époque », les modes spécifiques de penser le monde environnant, mais, plus profondément, les structures de l'imaginaire social. Inspiré par l'idée de Bogumil Jewsiewicki selon laquelle la musique pop offre une logique alternative à celle du roman dont la structure narrative situe l'histoire du sujet dans la flèche linéaire du temps, j'aimerais analyser la problématique identitaire de la musique pop en Bulgarie sous un angle différent. Jewsiewicki fait une distinction nette entre « la structure narrative de l'organisation du temps [qui] favorise un système de représentation qui fait admettre aux individus l'illusion que leur avenir est tout tracé dans et par la société [...] » et « un usage alternatif des mots qui n'agissent en tant que paroles, un usage proche des structures poétiques, mais dont la présence dans le quotidien est réelle » (Jewsiewicki 1995 : 96-97). Pour aller au-delà de cette dichotomie, je propose le concept de « récit » comme point central de l'analyse. J'appelle « récit » tout texte qui établit une communication, une trajectoire liant le sujet — énonciateur de la parole — avec un autre point dans l'espace textuel, appelé souvent « objet ». Il est important pour le récit que cet « objet » ne soit pas identique au sujet, qu'il se trouve « ailleurs ». Le récit serait alors l'expression de cette flèche qui tend à transporter le sujet vers l'objet, représenté par l'autre (comme dans la chanson d'amour), par un objet-fétiche (comme dans la légende du Graal ou la chanson *pop-folk* bulgare) ou par un autre état. Il n'est pas nécessaire pour le récit que cette flèche soit temporelle (horizontale). Sa représentation peut être spatiale, comme dans certains *hits* du pop bulgare d'avant 1987, ou carrément « verticale », transposant le sujet dans un autre statut social « ici et maintenant »,

comme dans le rap et le *pop-folk* d'après 1993, et ceci sans recourir à la narration « romanesque ».

Je qualifie souvent ce récit d'« eschatologique ». Par cela, je me réfère à une trajectoire dont la fin est perçue par le sujet comme « la fin de toutes les fins », qui serait l'accomplissement du désir existentiel exprimé dans la chanson. Dans le discours amoureux que je me propose d'analyser, c'est l'accession à l'objet d'amour ou la fusion avec celui-ci qui est perçue comme « la fin du récit » et comme l'accomplissement de la trajectoire. L'objet du récit se trouve donc dans une position « eschatologique ». Mon hypothèse est que certains moments historiques sont marqués par des changements radicaux dans la structure du récit musical, transformations qui expriment les changements de stratégies identitaires ou les mutations des identités sociales. J'établis trois dates repères qui sont témoins de tels changements du récit dans la musique pop et rock bulgare :

1962

C'est le début officiel du rock bulgare. Le premier groupe, « Bandaratzi », fait son premier concert à Sofia. Comme on le verra, le rock, sous le régime communiste, essaie une subversion du récit collectif, normalisé par le réalisme socialiste, en le remplaçant par un autre récit eschatologique : le récit amoureux à représentation individualisante. La prise de conscience « subversive » dans la chanson d'amour du rock va se renforcer avec le Printemps de Prague de 1968³. Cependant, subversif ou non, le rock bulgare de cette période conserve, pour ne pas dire copie, la structure linéaire du récit socialiste, une structure dans laquelle la liaison « sujet-objet » est projetée sur la ligne temporelle « passé-avenir ».

1986

Le moment où les groupes rocks ont pour la première fois l'autorisation d'écrire eux-mêmes les textes de leurs chansons⁴ coïncide avec l'agonie économique du système. Le récit eschatologique touche à sa fin. L'explosion

-
3. Sur la manière dont les discours et les actes érotiques ont été utilisés pour s'opposer à l'invasion soviétique en Tchécoslovaquie, je renvoie les lecteurs à l'article d'Ivailo Dichev (1991).
 4. Jusque là, les textes étaient écrits par des « poètes professionnels », membres de l'Union des écrivains bulgares, institution créée par le pouvoir socialiste.

du corps collectif et la matérialisation du corps individuel fragmentent le récit cohérent en le transformant en corps séparés et hétérogènes. Stephen Ashley situe cette date plutôt vers 1988 :

Because of the long-standing power of an entrenched mafia of lyric writers, Bulgarian rock songs have only begun to address the real concerns of the domestic audience since 1988 [...] (Ashley 1994 : 144).

1993

Des musiques perçues jusque là comme marginales (le *pop-folk*) ou « périphériques » (le rap), provenant de la province, entrent en force dans l'espace public et envahissent la capitale. Cette tendance coïncide avec les transformations dans l'espace social. Une nouvelle classe, celle des jeunes « nouveaux riches », fait irruption dans l'espace social et atteint le haut de la pyramide occupé par les « vieux » de l'ancienne *nomenklatura*. Un nouveau goût et un nouveau style s'imposent et permettent la reconstruction d'un nouveau récit eschatologique.

J'essaierai donc de démontrer de quelle façon la musique pop est susceptible d'exprimer un changement profond des identités sociales. Une dernière note, méthodologique, est ici indispensable. La musique pop est un système sémiotique complexe, qui ne prend sens que par l'interaction dynamique de ses différents champs sémiotiques, tels la musique, le texte de la chanson, la sémiotique visuelle et comportementale des musiciens et des *fans*. Ainsi, on ne pourrait interpréter le message textuel sans tenir compte de la sémiotique sonore qui le soutient ou le contredit. Certaines chansons de mon corpus, surtout celles créées après 1986, construisent leur message par opposition sémiotique entre la musique et le texte. Comme exemples, je citerai deux chansons, parues au même moment, soit en 1989, qui sont symptomatiques du changement des systèmes de représentation. Le texte de la chanson « Obicham te, mila » [« Je t'aime, chérie »]⁵ du groupe punk Control reprend la formule et le discours de la chanson d'amour folklorique. C'est la musique qui subvertit le message. Les paroles d'amour bucoliques sont accompagnées d'une musique punk aux assonances *trash* qui change radicalement le sens. La seule expression verbale de ce nouveau message sonore se fait au milieu de la chanson, entre les deux

5. Cet album, enregistré par la maison de disques de l'État, Balkanton, sous l'égide du Komsomol, marque, selon Ashley (1994 : 144) le point tournant dans l'histoire de la relation entre le rock et l'État.

couplets d'amour et avant le solo de guitare électrique, quand la voix s'écrit tout d'un coup : « *Trash !* ». C'est donc la tension sémiotique entre le texte et la musique qui exprime un changement signifiant, se situant à un moment précis dans le discours amoureux et dans le système de représentations. Cette tension indique également l'état des oppositions identitaires, structurantes pour le récit de la musique pop bulgare, entre la périphérie (la campagne) et le centre (la capitale) et entre le passé et le présent.

La chanson « *The Joyful Company* » du groupe *dark-wave* New Generation, popularisée un peu après « *Je t'aime, chérie* » de Control, est construite sur un modèle similaire. Le texte du refrain « *Our company is the joyest/Our company is the best* » est chanté dans un style très *dark*, par une voix aiguë, accompagnée essentiellement par la basse et la batterie dont les fréquences sont impitoyablement basses. La sémiotique sonore renverse donc complètement un texte tiré de slogans communistes. Par ailleurs, le fait qu'il soit chanté en anglais, la langue renvoyant au système politique opposé, rend l'ironie encore plus grande. De cette façon, la sémantique de « *company* », s'élargissant de « groupe » à « société » et étant construite par deux discours — textuel et musical — opposés, exprime la crise profonde du récit eschatologique communiste et, partant, elle en annonce pratiquement la fin.

Malheureusement, à défaut de posséder les compétences nécessaires, je ne ferai pas l'analyse musicale des transformations identitaires en Bulgarie. Tout en tenant compte du style dans lequel les chansons sont exécutées, je me limiterai à la seule analyse des textes.

Tomates, *metal* et politique

Il est bien connu que la musique pop a la capacité de fonctionner comme un signe d'appartenance sociale et politique à différents groupes de jeunes. Lors des bouleversements sociopolitiques de 1989-1990, le rock est entré dans la politique par la porte principale. On a alors assisté à une fusion entre la tribune politique et la scène musicale. La scène s'est transformée en tribune pour des messages politiques (sans que ceux-ci soient forcément verbaux) et la rue, la place publique, qui fonctionnait comme institution politique, est devenue la scène préférée de tous les rockers et musiciens. Un des groupes les plus actifs sur la scène politique est le groupe Stari Mutsuni [« Vieilles gueules »], composé de musiciens reconnus qui jouent depuis les années 1960 dans les meilleurs groupes bulgares (comme les Shturtzi et FSB). À l'inverse des « nouveaux » groupes, comme le groupe, au nom révélateur, New Generation,

Stari Mutsuni cherche sa légitimité politique dans le passé, plus précisément dans le fait d'être « vieux ». Cette quête de légitimité est exprimée non seulement dans le nom du groupe, « Vieilles gueules », mais aussi dans la quasi-totalité de son discours musical et textuel. Le premier est à la fois une référence et un hommage à la bonne tradition rock des années 1960, « Quand le *rock and roll* était jeune », comme l'indique le refrain d'une des chansons les plus populaires de Stari Mutsuni⁶. C'est la quête d'une « réhabilitation » d'un style de vie et de musique persécuté à son époque par l'État totalitaire. La réhabilitation de cette cause serait la réhabilitation de l'histoire de vie personnelle de chacun des musiciens, j'allais dire « militants », du groupe, et d'une identité collective forgée en écho au Printemps de Prague et à Woodstock. Sur le plan textuel, le discours identitaire trouve de nouveau son argumentation dans le passé, dans l'appartenance à une culture (rock) et à un style de vie opposés aux valeurs dominantes. Ici, la stratégie identitaire du rock rejoint les stratégies identitaires postcommunistes : toutes deux sont construites autour du concept central d'« opposition ». Le vers « *Ne priznavah Komsomol, peeh rock and roll* » (Stari Mutsuni 1994) [« J'acceptais pas le *Komsomol*, je chantais du rock and roll »] est représentatif de l'ensemble des textes du groupe, construits autour de l'opposition « rock versus pouvoir communiste ». Perçue comme facteur déterminant de cette construction identitaire, la musique de Stari Mutsuni est en parfaite cohérence avec les textes des chansons. Il n'est pas question de chercher ici l'ironie postmoderne basée sur le décalage sémiotique entre la musique et le texte, qui est typique des « nouveaux groupes » (apparus après 1987), tels Control (« Je t'aime, chérie »), New Generation (« The Joyful Company »), etc.

Une anecdote, tirée de ma propre expérience, peut être pertinente ici pour mieux illustrer ma problématique, étant donné qu'elle est révélatrice de la dynamique identitaire. Au printemps de 1990, j'étais impliqué dans les préparatifs des premières élections démocratiques en Bulgarie après la Seconde Guerre mondiale. J'agissais comme supporter du candidat de l'Union des Forces démocratiques (UDF) dans la petite ville de Berkovitz (Bulgarie du Nord-Ouest). À ce moment-là, il était très courant, pour ne pas dire systématique, de recourir à des groupes rocks lors de la campagne électorale. Le comité du candidat a donc promptement engagé un groupe local. Ce dernier portait le

6. Reprise de la chanson du même nom (« Quand le *rock and roll* était jeune ») de G. Minchev.

7. L'organisation de la « jeunesse communiste », du russe « *Komunisticheskiy Soyuz Molodezhi* ».

nom de Liquidator et était composé de quatre musiciens, âgés entre 17 et 20 ans, qui jouaient du *trash-metal*, à l'instar des groupes allemands Sodom (venu en Bulgarie la même année, en 1990) et Destruction. Au commencement du *happening* électoral, un problème majeur surgit : le bassiste du groupe était absent ! Il s'ensuivit une panique dans le camp politique. Enfin, un informateur nous révéla, qu'en fait, le jeune bassiste était allé dans le village voisin pour aider sa famille à récolter les tomates dans le jardin et, comme la récolte s'avérait abondante, le *trasher* serait fatalement en retard... On a finalement réussi à remplacer le bassiste par un de mes collègues et Liquidator s'est mis à liquider le *party* (pré)électoral avec son *trash* impitoyable.

Dans cette histoire du *trasher*-cultivateur, je perçois une expression profonde de la problématique identitaire en rapport avec la musique pop qui allait s'explicitier plus tard (vers 1994) en Bulgarie (et plus loin dans mon texte). On observe ici, comme ailleurs, une tension entre identité locale et appropriation de modèles globaux. Bogumil Jewsiewicki dit que « faire de la musique est [...] une manière de vivre localement la culture globale » (Jewsiewicki 1995 : 105). En effet, depuis les années 1960, la musique occidentale a toujours eu un impact considérable sur la formation des goûts, de la mode vestimentaire et du style de vie des jeunes Bulgares. Dans « The Bulgarian Rock Scene Under Communism (1962-1990) », Stephen Ashley accorde aussi de l'importance au fait que la musique rock en Bulgarie « *was perceived as essentially a foreign product to be copied and imitated* [...] » (1994 : 141). En fait, cet impact n'atteint souvent que la surface identitaire et entre en contradiction avec une culture locale traditionnellement basée sur d'autres discours et d'autres pratiques. Ainsi, le cas des gars de Berkovitz, représentatif à mon avis de la situation qui prévaut dans l'ensemble de la province bulgare, pose le problème de la réconciliation d'un produit et d'un style de vie importés, perçus essentiellement comme marque de « modernité », et d'un environnement familial véhiculant un discours quotidien fondamentalement local, largement basé sur la pratique de l'agriculture. Les tomates du bassiste jouent le rôle de résistance identitaire face à une invasion du dehors. En fin de compte, la cueillette des tomates (le discours familial) réussit à détruire, pour utiliser ce concept cher aux *fans* de la musique *metal*, l'expression de l'identité désirée (le discours de la révolte). En d'autres mots, la culture des tomates « sape » la construction d'une sous-culture urbaine cohérente. Il est intéressant de noter que l'image de la tomate est traditionnellement productrice de cette opposition local/occidental dans le discours artistique bulgare. En 1927, après deux décennies de symbolisme dominant dans la poésie bulgare, le jeune poète Atanas Dalchev provoque un

des plus importants scandales poétiques de l'époque avec son poème « Amour », commençant par les vers « *Nad staroto tarzhishte alen/be zalezat kato domat* [Au-dessus du marché le coucher/de soleil était rouge comme une tomate] »⁸.

L'esthétique du symbolisme bulgare qui s'inspirait de Verlaine, de S. J. Perse et de Pszybiszewski a condamné ce vers qui était jugé comme essentiellement « antipoétique » à cause du localisme vulgaire introduit par l'image de la tomate, marqueur d'une identité que la culture artistique bulgare du début du siècle a désespérément cherché à fuir dans la quête d'une légitimité « occidentale ». La tomate, dans ce vers, a pratiquement annoncé la mort du symbolisme bulgare et le retour à un nouveau réalisme. Les tomates, dans la pratique du bassiste de Liquidator, annoncent la coexistence de deux discours contradictoires mais simultanés dans la formation de l'identité du jeune rocker de la province bulgare, ainsi que le retour triomphal du *pop-folk* qui va se produire vers 1994.

Par ailleurs, l'image des tomates est associée, dans le discours quotidien, à la pratique profondément locale et quasi machiste de la consommation de l'eau-de-vie [*rakiya*] avec de la salade (tomates, concombres et fromage) par la population masculine après la journée de travail. Dans le but de construire sa propre identité, le discours rock, pratiqué par les jeunes, s'oppose par définition à toutes valeurs et pratiques familiales⁹. Ainsi, les deux discours semblent être contradictoires. Cependant, si on change d'angle d'observation (par exemple de la périphérie vers le centre), l'enjeu de la distinction devient autre. Un groupe de Sofia comme New Generation, représentant d'une sous-culture urbaine distinguée et sophistiquée, exprime douloureusement son opposition à cette culture syncrétique des tomates et du *heavy-metal*, marqueur d'une identité paradoxale qui est perçue comme essentiellement « paysanne »¹⁰. Dans leur « Chanson patriotique » [*« Patriotichna pesen »*], on entend le vers « *A vashto sartze se raztvarya v chiniyal za srbsko, heavy-metal i grozdova rakiya* [Et votre cœur s'ouvre dans un plat/ garni de *yougo-folk*¹¹, *heavy-metal* et *rakiya*] » (New Generation 1993).

8. Toutes les traductions françaises sont de l'auteur.

9. « C'est mieux de mourir que de vieillir » chantaient The Who (*My Generation*, 1965).

10. Comme pour souligner cette distinction par rapport au village, le mot « paysanne » est un des termes péjoratifs les plus forts et les plus courants dans l'argot urbain bulgare.

11. Vers la fin des années 1980, quand cette chanson fut écrite, les musiciens bulgares ne pouvaient pas encore se permettre de jouer eux-mêmes du *pop-folk*. La population

À Sofia, le discours *wave* déplace la problématique identitaire vers un registre nouveau. Par un jeu de distinctions, le paradigme du cœur, représentant les « hautes » valeurs non matérielles (amour, affection, émotion, générosité, sacrifice, etc.), est confronté au « bas » registre de la consommation matérielle, au niveau vulgaire de la satisfaction du palais et de l'ouïe. C'est justement sur l'ouïe que se fonde la distinction vis-à-vis des valeurs « paysannes » envahissant la ville. Le discours « cosmopolite » de New Generation s'oppose aux deux autres discours musicaux en les traitant de locaux et de vulgaires. Par la dénotation du *heavy-metal* (marqueur d'une certaine identité adolescente) dans le paradigme de la bouffe matérielle, le discours de New Generation comporte non seulement une opposition à la « vieille génération » (construite sur les valeurs du *yougo-folk* et du *rakiya*), mais plus largement à une identité collective (« paysanne »), ce pour mieux distinguer le « je » minoritaire du « non-je » majoritaire. Le sentiment de se distinguer de la masse procure une fierté certaine.

En même temps, le nom du groupe — Liquidator — est porteur de la même ambivalence identitaire et de la même contradiction symbolique. L'action de « liquider » est propre à l'esthétique de ce secteur du *heavy-metal*, occupé dans les années 1980 par le *trash-*, *black-* et *death-metal*, ainsi que par le *hard-* et *grind-core*. Le nom de Liquidator appelle une association avec les noms des groupes les plus représentatifs de ces tendances, comme Annihilator, Destruction, Napalm Death, Nuclear Assault, Destroyer, etc. L'imitation du modèle étranger est facile à interpréter. Ce qui est plus intéressant et, à ma connaissance, moins analysé, c'est le fait que ces phénomènes (post)communistes comportent toujours un autre discours, caché par ceux-ci, et, conséquemment, qu'ils peuvent être l'objet d'une autre interprétation. Ainsi, le nom de Liquidator est étroitement lié à la problématique du changement politique et économique affectant le village bulgare. Après le changement politique de 1989, le problème majeur dans le secteur de l'économie rurale était la transformation du système coopératif socialiste (TKZS), unité économique dominante après la nationalisation des terres et la collectivisation en 1947-1958, en système basé sur la propriété privée et le libre marché. Le concept de liquidateur apparaît pour la première fois dans le programme de la coalition anticommuniste UDF en 1990¹². « Liquidator » désigne le responsable

villageoise écoutait donc du *pop-folk* importé de Yougoslavie, qu'on désignait sous le nom générique de *yougo-folk*.

12. Cette idée a donné naissance, en 1991, à la « Loi sur la propriété et l'usage des terres agricoles » [« Zakon za sobstvenostta i polzvaneto na zemedelskite zemi »], *Darzhaven vestnik*, 17, 1991).

local chargé par le gouvernement de gérer la privatisation du TKZS, c'est-à-dire de « liquider » le TKZS¹³. Cette conception est devenue un grave problème politique par la suite, un lieu de confrontation entre UDF et BSP (ex-communiste) et l'expression de l'abîme identitaire séparant les habitants des grandes villes industrielles de ceux des petites villes et des villages, abîme que le *pop-folk* tente de surmonter vers 1993 avec son nouveau récit eschatologique. Mais avant d'en arriver là, jetons un bref regard chronologique sur le développement de ce récit.

Le « je » et le « tu » subversifs du rock-récit sous le communisme.

Si on essayait de classer les différents styles et tendances musicales qui existaient sous le régime communiste en Bulgarie selon leur « légitimité » politique, le classement apparaîtrait comme suit :

La chanson « propagandiste »

Ce type de chanson racontait le récit eschatologique du réalisme socialiste. Comme ce genre n'a eu aucun impact sur le jeune public, je ne le considère pas comme objet d'étude dans ce texte.

Estrada [musique d'« estrade »]

Il s'agit de la forme socialiste du pop occidental, qui est présentée ainsi par Stephen Ashley : « [...] *communist party patronage of the pop music* (estrada) *"mafia" and its "lemonady" groups* [...] » (Ashley 1994 : 145). Bien qu'ayant eu beaucoup d'impact dans la province bulgare, ce style s'est évanoui d'un coup sec avec l'effondrement du système qui l'avait créé. Comme ce genre ne se voulait pas subversif vis-à-vis de la culture officielle, il serait trop facile et sans intérêt de soutenir que son discours amoureux reproduisait le récit eschatologique communiste. Je ne l'ai donc pas retenu pour mon analyse.

Le rock

À la limite du politiquement acceptable dans le système communiste, le rock, subversif et soumis à la fois, est le style qui m'apparaît comme le plus

13. Cette idée n'est jamais devenue populaire au sein des communautés rurales, qui se composaient d'électeurs fidèles à l'ancien parti communiste.

intéressant puisqu'il a eu un impact structurant dans la formation des identités juvéniles.

L'underground (*punk*, heavy metal, pop-folk)

Cette catégorie, très intéressante pour mon analyse, n'est abordée que pour la période postcommuniste car, auparavant, ce genre était banni de l'espace public.

Les trois premiers styles (ceux qui faisaient partie de l'espace public) véhiculaient tous un récit cohérent qui transcendait « l'ici et le maintenant » et qui construisait une histoire, collective ou individuelle. La problématique « politique » doit être interprétée dans un sens large. On ne doit pas chercher ici une opposition entre les discours des chansons bien vues par le régime (soit l'« estrade » en général) et ceux qui étaient plus difficilement acceptés (les chansons *rocks*). En effet, il s'agit plutôt d'un « goût de l'époque », pour emprunter le titre d'un *hit* des années 1980 (Shturtzite 1980). Étant l'un des seuls moyens de détourner le discours idéologique, le discours amoureux devait construire un autre récit eschatologique. En écoutant les chansons d'avant 1987, on découvre que celles-ci reposaient presque toutes sur ce type de récit, liant le sujet qui se trouve « ici et maintenant » à un objet qui se trouve à la limite de l'inaccessible, mais sans lequel le sujet, dans tous les sens du mot, est impensable.

Le *hit* « Da te zhaduvam » [« Te désirer »]¹⁴ du groupe rock Signal est un exemple qui représente bien la façon dont le rock menaçait l'ordre établi, tout en acceptant la structure eschatologique de ce dernier. Cette chanson a été enregistrée sur l'album *Cascadeurs* (1981), qui avait lui-même été fortement réprimé par le Parti communiste bulgare.

[...] <i>da te zhaduvam az</i> (2)	Moi — te désirer (2)
<i>a ti vse poveche da se ordalechavash</i>	Et toi — t'éloigner, de plus en plus
[...] <i>Tova e tolkova nedopustimo...</i>	C'est tellement inacceptable...
<i>Shte se stopyat kitarite</i> (2)	Les guitares vont brûler (2)
<i>zashtoto az ne sam gotov da te zagubya...</i>	Car je ne suis pas prêt à te perdre...

14. Le mode « *da te zhaduvam* » en bulgare exprime un état plus infini que l'infinitif en français, d'où un plus grand degré d'abstraction et une aptitude à exprimer la transcendance. Pour cette raison, il est utilisé dans l'écriture sainte en bulgare.

Dans cette chanson, à partir d'un état présent, le sujet peut construire le récit eschatologique dans les deux sens, soit vers le passé (la nostalgie d'un « paradis perdu »), soit vers un futur hypothétique (la recherche d'un état utopique). Éden ou utopie, l'objet désiré se trouve dans un ailleurs, à l'instar à la fois du réalisme socialiste et de la poésie des troubadours. Avant 1986, l'éloignement de l'objet est constitutif du récit rock bulgare. C'est lui qui permet la liaison entre passé et futur ou la projection de l'un vers l'autre. La trajectoire qui mène le sujet à l'objet du désir se tisse sur cette liaison des repères temporels infinis. La liaison amoureuse est tellement fondamentale dans le récit rock bulgare d'avant 1986, que la seule idée d'une rupture dans ce récit, d'une disparition de l'objet, implique rien de moins que la disparition de la chanson elle-même, ce par la disparition des moyens d'expression (« les guitares vont brûler ») et donc du discours musical en général.

Le texte de la chanson « *Snega na spomena* » [« La neige du souvenir »], qui a été diffusé pendant les premières années du rock bulgare, permet de voir comment le récit d'amour (c'est-à-dire la relation sujet-objet) se construit sur la base de la relation passé-futur. Cette chanson a été écrite et interprétée en 1966 par G. Minchev (1994).

Snega na spomena vali
Minavat dni, minavat vetrove
Ne shte ugasnat v nas kopnezhite predishni

Shte pomnim tezi beli chasove...

Kazhi nali ne te e strah
Da tragnesh s men da badesh moya
Nali stastlivi sme nali

Nali shte bade dalga nasta zima...

Snega na spomena vali
Obicham te, obicham te

Tombe la neige du souvenir
 Passent des jours, passent des vents
 Ne s'éteindront pas nos passions
 d'avant
 Nous n'oublierons pas la blancheur
 de ces heures
 Dis-moi que tu n'as pas peur
 De partir avec moi et d'être à moi
 Dis-moi qu'on est heureux, nous
 deux
 Et que notre hiver sera long, n'est-
 ce pas...
 Tombe la neige du souvenir
 Je t'aime, je t'aime

Ce texte est un exemple remarquable de la façon dont le discours amoureux de l'époque transformait le « souvenir » en « avenir ». Le texte est un jeu dynamique de relations paradoxales entre le passé et le futur, qui rend possible l'eschatologie amoureuse. Les deux premiers vers donnent un élan puissant au paradigme du passé (« tombe », la « neige », le « souvenir » et la répétition du verbe « passer » lui-même). Puis, brusquement, le troisième vers nous surprend avec son verbe conjugué au futur. Mais « ne s'éteindront pas » va au-delà du

futur, vers l'infini et l'éternité. Rapporté à « nos passions d'avant », « ne s'éteindront pas » produit la continuité infinie du récit. Enfin, une « invitation au voyage » suit, qui, à la différence de l'évasion spatiale baudelairienne, est un projet d'union amoureuse dans un autre « temps ». Ce présent mis au service du futur est aussi constituant du réalisme socialiste.

Le discours amoureux : forme singulière du récit collectif

Ainsi, la seule façon de « taire » la construction d'un « futur lumineux » était de le remplacer par un autre objet eschatologique, par un (autre) objet d'amour. L'expression artistique cherche à se construire autour de cette relation quasi transcendante, fondée ici sur le concept d'« amour ». Le réalisme socialiste des années 1950 construisait une relation, aussi transcendante, entre le sujet présent et le « futur lumineux », basée cette fois sur l'idée de sacrifice et de dévouement. Émergeant après l'apogée du réalisme socialiste pur et dur, le rock bulgare a effectué un changement subtil dans le discours poétique : il a remplacé les éléments exprimés sans changer la structure elle-même. Celle-ci ne serait modifiée qu'avec la fin du système socialiste, soit vers la fin des années 1980. Le thème intimiste de l'amour adoptait donc, avec son récit transcendant, la forme de la narration collective et du récit eschatologique propre à l'époque.

1986 : Fin de décennie, fin de système, fin du récit

À la fin des années 1980, un changement radical apparaît dans le discours amoureux du rock, changement qui fait office d'expression du sentiment de « fin » d'une époque historique. La liquidation de l'ancien système de valeurs passe par la liquidation du récit (amoureux) de l'époque socialiste. Pour ce faire, les nouveaux groupes qui apparaissent après 1986 ont recours à deux stratégies radicalement différentes. La première, plus fréquente, est utilisée par les groupes jouant du *blues*, du *hard'n'heavy*, du punk et, plus tard (vers 1993), du rap et du *pop-folk*. Cette stratégie consiste à « corporaliser » l'objet. Cette corporalisation, abolissant la transcendance du récit amoureux, implique nécessairement la fragmentation de celui-ci. La cohérence du récit est découpée en petites parties autonomes, représentées par différentes parties du corps individuel connotées sexuellement. La deuxième stratégie, rencontrée chez des groupes jouant du *new-* et du *dark-wave*, abolit le récit en procédant dans le sens opposé, c'est-à-dire par effacement et par annihilation de la relation sujet-objet.

L'introduction du corps individuel dans les textes des chansons rock de la fin des années 1980 abolit pratiquement l'histoire en fracturant le récit et en exprimant un monde fragmenté et incohérent :

<i>Seksa — tova obicham</i>	Le sexe — j'aime ça
<i>Seksa — tova si ti.</i>	Le sexe — c'est toi.
<i>Seksa — tova promenya</i>	Le sexe — c'est ça qui change
<i>millionite sadbi.</i>	Les millions de destins.
<i>Nyama nikakva nadezhda</i>	Il n'y a aucun espoir
<i>Nyama, nyama da se spra.</i>	Je ne m'arrêterai point.
<i>Nyama da sam chuzhda prezhd</i>	Je ne serais pas le tissu
<i>za pulovera sadba.</i>	Pour le pull d'un autre destin
	(New Generation 1993).

La fin du récit (amoureux) collectif est annoncée par l'avènement du sexe. Le sexe, ici, est une pratique individualisante à fonction discontinue qui marque une rupture brutale dans le récit qui était, jusque là, chanté par le rock bulgare. Le coup est stratégique et fatal : il frappe les deux éléments de base de l'infrastructure du récit, soit l'eschatologie amoureuse et son pouvoir d'exprimer le corps collectif. L'objet d'amour, dans ce cas-ci, est le sexe lui-même, un élément totalement absent du récit amoureux. Auparavant, le sexe ne se trouvait même pas dans l'horizon eschatologique du sujet, encore moins au-delà. Représentant la consommation amoureuse, le sexe met brusquement et simplement fin au récit. Il ressuscite le corps individuel — presque oublié par le récit amoureux — et fait exploser en fragments le corps collectif. Le sujet, qui refuse de partager le destin collectif (« un autre destin ») et d'être élément (« tissu ») de l'organisme social et socialiste (représenté ici comme vêtement), crie son vide, l'absence de destin. Ce manque de dimension eschatologique salvatrice (« il n'y a aucun espoir »), omniprésent dans la chanson rock depuis 1987, est très important pour l'anéantissement de l'ancien récit. La chanson « Arlina » est révélatrice de ce phénomène :

<i>Ostrigala kosata si</i>	[La tête rasée
<i>shte se prevarnesh vav nachalo</i>	Tu redeviendras commencement
<i>ot koeto tragvat 3 zmii —</i>	Qui donne naissance à 3 serpents —
<i>jartieri s nova marka — tyalo.</i>	des porte-jarretelles au nom nouveau —
	la marque « corps » est née.]
	(New Generation 1993)

Ainsi, à la fin des années 1980, l'idée de décadence du monde environnant s'accompagne de l'idée d'un nouveau commencement. C'est l'image du corps,

physique et sexué, qui permet à ce nouveau système de représentations de « prendre corps ». Cependant, New Generation, comme l'ensemble des groupes *wave*, semble ne pas se reconnaître dans ce nouveau système « corporel » dont il fut l'un des prophètes. Au contraire, la musique *wave*, qui recourt souvent à l'électronique pour chercher des harmonies quasi « transcendantes », par son style plutôt *queer* et androgyne et par ses textes, a cherché la fin de l'ancien système dans la destruction ou l'effacement soit du sujet, soit de l'objet du récit amoureux, soit de la communication entre les deux. La chanson « Angeli » [« Anges »] exprime cette « non-reconnaissance » dans le monde corporel :

*Prez sintetichnata lyubov dojde
edno momiche sas reklamen krak
Vidqh v otvorenite y do bolka kolene
zhivota v koyto az ne byah.*

À travers l'amour synthétique est venue
Une fille aux jambes publicitaires
Et dans ses genoux ouverts
douloureusement, j'ai vu
La vie où j'étais absent
(New Generation 1993).

Un coup d'œil sur les textes d'autres chansons de New Generation révèle la stratégie *wave* qui permet d'en finir avec le récit et le passé. La déconstruction du récit d'amour se fait par l'anéantissement de l'un des trois éléments de base qui soutenaient la construction du récit. On abolit soit l'objet :

*Ot mogta lyubov az nqma da ti dam
shite se obicham sam.*

De l'amour je vais pas te donner
C'est moi seul que je vais aimer
(New Generation 1988).

soit le sujet :

*Priatelite ot hartia
izryazvash s nozhichkata sam
I nay-nakraya zabelyazvash
che mene may me nyama tam.*

Les amis de papier
Tu découpes aux ciseaux
Pour découvrir enfin
Que moi, je ne suis pas là
(New Generation 1993).

soit le moyen de communication (l'amour) entre les deux, c'est-à-dire la trajectoire qui rendait le récit possible :

*Lilava bluza oblicha revnossta
I sqda tiho do men,
a tvoqta obich, koqto tarsih az
stoi sas nadpis « platena ».*

La jalousie met son habit violet
et s'assied en silence tout près
Et ton amour que j'ai cherché
est exposé sous l'annonce : « payé »
(New Generation 1988).

Cette annonce métaphorique de la fin de l'amour chante la fin de toute une époque et de son système de représentations. La stratégie de déconstruction du passé par l'anéantissement de son récit d'amour se cristallise dans « Momiche bez spomeni » [« Fille sans souvenirs »], chanson qui est sans doute la plus révélatrice de cette stratégie identitaire :

*V kafyavo si oblechena za men,
sas dalgi, sini migli.
S pricheska kato na oligofren,
izstrelvash svoite fluidi.*

En brun es-tu vêtue pour moi,
Aux longs et bleus cils
Avec ta coiffure débile,
Tu projettes tes fluides.

*Vidyah te, oshte kato te vidyah
da lazhash promeneno,
no v tzyalata industria razbrah,
che ti si neshoto za mene.*

Je t'ai vue quand je t'ai vue
mentir autrement,
et j'ai compris dans cette industrie
que c'est toi le truc pour moi.

*Momiche bez spomeni
bez protivni spomeni.*

Fille sans souvenirs
Sans souvenirs écœurants.

*Vinovna li si, che si po-dobra
ot vsichkite bogini.
Zashtoto te dosazhdat s vechnostta,
koyato im otiva.*

Es-tu coupable d'être meilleure
Que toutes les déesses
Dont l'éternité qui leur va
ennuie avec sa détresse.

*Ne vyarvam da se umorish
da chuvstvash, che me nyama,
zashtoto shtom se poyavya
vav spomen shte ostana.*

Je crois pas que tu sois fatiguée
de me sentir absent, jamais venir,
Car au moment où j'apparaîtrai
je resterai en souvenir.

Détruire le passé par « corporalisation »

Dans *Natural Symbols*, Mary Douglas écrit que :

The physical experience of the body, always modified by the social categories through which it is known, sustains a particular view of society. There is a continual exchange of meanings between the two kinds of bodily experience so that each reinforces the categories of the other. As a result of this interaction the body itself is a highly restricted medium of expression (Douglas 1996 : 93).

Les transformations du corps social qui ont suivi la fin du régime communiste trouvent leur expression dans l'émergence violente du corps individuel, et ce dans la musique pop comme dans l'espace public en général. Les chansons punk, dans lesquelles le corps individuel sexué s'instaure avec

plus de force, construisent par ce biais une double opposition identitaire : temporelle (refus du passé) et spatiale (contre les valeurs « paysannes » de la périphérie). Claude Rivière note que « [...] le punk transgresse les tabous, rejette les contraintes, déteste la campagne, réinstaure le présent [...] » (Rivière 1995 : 122). Toutes ces tendances sont présentes dans le punk bulgare en général. À cet égard, la chanson « L. A.-no mome », du groupe Hippodil de la ville de Sofia, m'apparaît révélatrice. Le titre, « L. A.-no mome », est un jeu de mots au contenu identitaire profond, qui joue sur les deux axes d'opposition : passé/présent et centre/périphérie. « Mome », qui signifie « jeune femme », est un mot surutilisé dans le folklore bulgare. La transcription phonétique de « L. A.-no » [el-eï-no] donne en bulgare « Eleno », soit la façon de s'adresser à la fille Elena, et ainsi cite le nom de la très populaire chanson folklorique « Eleno mome ». En même temps, « L. A.-no mome » fait référence à « L. A. woman » de The Doors.

En portant une attention particulière à la musique et au texte de « L. A.-no mome », on se rend vite compte que tous les deux sont construits dans le but de détruire la sémiotique et le message identitaire d'« Eleno mome ». Cette chanson avait été créée dans la bonne tradition folklorique, chère à l'esthétique du réalisme socialiste, de préservation de la pureté morale traditionnelle de l'identité locale menacée par une culture dominante étrangère¹⁵. La chanson punk, pour sa part, a été créée dans un contexte radicalement différent et vise la destruction d'un certain « localisme », devenu à son tour menaçant pour l'identité moderne. Comme l'a fait New Generation dans la « Chanson patriotique » citée plus haut, c'est par le recours à une technique de dénigrement que Hippodil attaque l'identité paysanne. Exécuté dans le style *punk-hardcore*, ce dénigrement est direct, radical et volontairement poussé à l'exagération bouffonne, loin du détour sémantique sophistiqué pratiqué par New Generation.

*Eleno mome, katsni mi na kura
ti otdavna slushash Sepultura
az izsahvam — ti tzafriish i greesh
s tolkoz seme niva shte zaseesh!
Selyanko rapa !*

*Eleno mome, viens sur mon pénis
T'écoutes Sepultura¹⁶ depuis longtemps
Moi, je me fane; — toi, tu brilles et tu « fleurisses »
Ça suffit pour semer tout un champ !
Espèce de paysanne ! (Hippodil 1994).*

15. L'essentiel du folklore bulgare est créé dans le contexte de la domination turque (l'empire ottoman) sur la Péninsule balkanique.

16. Groupe culte brésilien représentatif du *death-metal*.

Les deux paradigmes complémentaires que mentionnés plus haut (celui des tomates et celui du *metal*) sont présents dans ce *remake* d'« Eleno mome ». Sortie du contexte folklorique « stérile », l'histoire d'« Eleno mome » se voit instrumentalisée par d'autres stratégies identitaires. À la différence de « Je t'aime, chérie » de Control, l'attaque ironique à l'endroit de l'ancien discours est, dans ce cas-ci, menée sur les deux fronts — musical et textuel — à la fois. Des mots-clés du folklore bulgare, comme le champ bucolique, les semailles et la floraison ainsi que le verbe « briller », tous marqueurs d'une « pureté » idyllique, sont intégrés dans le contexte d'un acte sexuel et interprétés dans un registre vulgaire. Ainsi, le dénigrement se fait par l'utilisation d'une des techniques les plus courantes de la parodie, soit le changement de contexte. D'« Eleno mome » à « L. A.-no mome », le changement est total. Il affecte le temps et le rapport à l'autre, transposant un discours traditionnel de société holiste dans la problématique des sous-cultures d'une modernité individualiste. Il change le rapport à l'espace, touchant le problème du localisme et de la globalisation. Il transforme le rapport au corps, réduisant la totalité cohérente du corps physique, respectivement social, expression d'un récit identitaire « séculaire », à l'image de l'organe sexuel, acteur central dans un acte discontinu et déconnecté de l'histoire et du corps collectifs. L. A.-no mome représente cet état profondément syncrétique, typique de la dialectique postcommuniste¹⁷, produit lors de la rencontre de « L. A. » et du village bulgare, de « woman » et de « mome », de Sepultura et des tomates, du *metal* et du *folk*.

1993 : La revanche de la périphérie

L'histoire paradoxale du *pop-folk* bulgare commence avec le *yougo-folk*, très populaire dans les années 1980, surtout dans les villages et les petites villes bulgares, ainsi que chez les minorités ethniques, essentiellement tziganes¹⁸. Après la libéralisation de 1989 et la suppression de la censure officielle, des musiciens amateurs et souvent autodidactes ont commencé à faire des chansons originales, en bulgare ou en tzigane, sur des motifs musicaux éclectiques, venant du *folk* régional et du *folk* serbe, macédonien, tzigane, grec ou turc. Ainsi, cette musique, fruit typique du postcommunisme, s'avère être, dès ces premiers pas, une sorte de « postmodernisme balkanique », une réponse régionale à la

17. Sur le caractère syncrétique de la dynamique identitaire en Bulgarie postcommuniste, voir Sabev 1998.

18. Nombre de chanteurs de ce *pop-folk* yougoslave étaient eux-mêmes des Tziganes, comme Saban Sulic, qui fut très populaire dans les années 1980.

globalisation. Le fait qu'elle soit produite par des autodidactes renforçait cet effet de marginalité consciente. Sur le plan de la construction identitaire, on pourrait associer le début du *pop-folk* à la musique « de garage » des punks et des autres « enfants de la ville ». Ces deux genres musicaux, qui étaient le fait d'autodidactes et qui provenaient généralement des couches sociales défavorisées, étaient radicalement différents, mais trouvaient tous deux leur raison d'être dans leur marginalité. Cependant, à la différence du punk, les interprètes du *pop-folk* chantaient, dès leur début, la richesse et la réussite sociale convoitées.

Grâce à cette particularité thématique, le *pop-folk* connaît, vers 1993, un développement différent, voire surprenant. Contrairement au punk et aux autres styles urbains, le *pop-folk* est le seul genre, dans l'histoire postcommuniste bulgare, qui a réussi à changer de statut social. En 1993, un phénomène important se manifeste, soit l'émergence d'un nouveau groupe social : les « nouveaux riches ». S'étant enrichis en faisant des affaires le plus souvent illégales au cours du premier embargo contre la Yougoslavie (imposé à cause de la guerre en Bosnie), ces jeunes « entrepreneurs » réussissent à atteindre le sommet de la hiérarchie sociale, qui était jusque là occupé par des gens âgés provenant de l'ancienne *nomenklatura* communiste. En effet, les « nouveaux » remplacent les « anciens » et les « jeunes » remplacent les « vieux ». Un nouveau style de vie, dans lequel la musique occupe une place structurante, s'impose comme dominant. Ces jeunes acteurs économiques, même s'ils ne font pas de musique, s'approprient le discours du *pop-folk*, qui véhicule leur système de valeurs, et l'intègrent aisément à leur « habitus ». Cette musique effectue donc un saut qualitatif remarquable : de style *underground* et marginal, de musique des minorités ethniques et de la périphérie, elle se transforme en style des dominants, voire en style dominant. Les nouveaux riches construisent leur identité « musicale » à l'inverse des musiciens qui font le *pop-folk* ; tandis que le récit des musiciens se construit dans l'aspiration à une identité projetée, les nouveaux riches, eux, se reconnaissent dans cette identité construite.

Dans « Chanson patriotique », New Generation avait d'ailleurs « pressenti » cette invasion du discours émanant de la campagne, l'« univers maladif » de la ville :

Nous sommes un produit malade / de notre temps et de vor' travail
Des destins urbains programmés en tristesse / déculottés aux têtes baissées....

La revanche de la périphérie va de pair avec une revanche culturelle des minorités (surtout tziganes, mais aussi turques) dans le contexte culturel bulgare. À la différence de la situation qu'ils ont connue en ex-Yougoslavie (avec entre autres Emir Kusturica et Goran Bregovic) ou en Roumanie (Emil Loteanu), les Tziganes et leur culture, en Bulgarie, n'ont jamais été intégrés à la culture représentative du pays. L'identité tzigane n'a donc jamais quitté le statut de « marginale » par rapport à la culture dominante. Le *pop-folk*, qui s'appuie sur des traditions musicales tziganes, turques et serbes, toutes perçues comme « marginales » par rapport à la musique bulgare (pop ou *folk*), semble vouloir renverser cette situation. La musique tzigane, aux harmonies et aux rythmes orientaux, qui est souvent produite par des musicien(ne)s tziganes, entreprend une expansion remarquable : produit local de la périphérie au début, elle envahit plus tard les grands centres urbains et la capitale elle-même.

Composé habituellement sur les rythmes spécifiques que sont le 9/8 (*chalga*) et le 7/8 (ballades), le *pop-folk* se subdivise en deux sous-catégories qui correspondent à la thématique des textes. Dans un premier temps, on trouve les ballades qui ressuscitent le thème de l'amour, tel qu'il était exploité par l'estrade socialiste, en le transposant tout simplement sur un autre rythme. Il est évident que, dans ce cas-ci, le *pop-folk* copie le récit d'amour d'avant 1986 et, pour cette raison, il n'a pas retenu mon attention. Dans un deuxième temps, on trouve le « vrai » *pop-folk*, ou *chalga* dans le jargon local, qui oriente le discours amoureux dans un sens inattendu, c'est-à-dire en traitant de la réussite sociale. C'est à ce dernier groupe de chansons que je consacre la dernière partie de cet article, puisqu'il m'apparaît que celui-ci représente parfaitement la symbiose syncrétique des diverses transformations exposées dans ce texte, ce qui permet de refermer le cercle dialectique.

Reconstruction du récit eschatologique : la trajectoire de la réussite individuelle

Le *hit* de Ilian Mihov, « Barovetza », est devenu emblématique du phénomène de la construction identitaire dans le *pop-folk* : « *Barovetz (3) sam az* [Je suis *barovetz* (3), moi] ». « Barovetz » se traduit littéralement par « homme qui fréquente les bars ». Le vrai sens du mot exprime un statut social, celui du nouveau riche, et connote son style de vie nocturne, axé sur la dépense de fortunes inépuisables, sur le sexe et sur tous les plaisirs de la *Dolce Vita*. Après la parution de la chanson « Barovetz que je suis », cette image n'a cessé d'être reprise dans le *pop-folk* bulgare.

Vers 1993, les styles venant de la périphérie commencent à reconstruire le récit eschatologique. Toutefois, l'objet de référence (l'objet d'amour) se trouve cette fois-ci non plus au bout du temps ou de l'espace géographique (« Et toi — t'éloigner, de plus en plus »), mais au sommet de l'espace social. La réussite sociale est la nouvelle image eschatologique construite par le *pop-folk* et le rap bulgares¹⁹. Le récit d'autrefois devient individualiste. Il ne s'agit plus ici d'atteindre, par le sacrifice, un autre qui représenterait la finalité de l'histoire (les générations futures dans le récit du réalisme socialiste ou l'être aimé dans la musique pop). La trajectoire menant le sujet à l'objet qui construit le récit ne vise plus la fusion entre « moi » et « toi », mais bien la fusion entre « moi-ici-bas » et « moi-là-haut ». Le nouveau récit s'organise respectivement autour du décalage et de la fusion entre les extrémités d'une double identité.

Tout en reconstituant le récit eschatologique, le *pop-folk* change radicalement ce récit en fonction du nouveau contexte social. Tout d'abord, il change l'objet eschatologique. L'être aimé est remplacé soit par l'identité projetée du sujet, soit par un objet-fétiche, représenté surtout par la voiture (BMW, Mercedes, Ferrari). Ensuite, le *pop-folk* change le sens et les termes de la trajectoire qui tend à unir le sujet à l'objet du récit. L'objet ne reste plus « inaccessible » au bout de l'espace et du temps (la représentation linéaire et horizontale imposée par le réalisme socialiste), il se trouve « ici et maintenant », mais « en haut » dans la hiérarchie sociale. Ainsi, le nouveau récit se construit sur l'axe « vertical », déplaçant l'horizon eschatologique. Il n'est plus « en avant » mais bien « en haut ». Ce déplacement renvoie à une autre conception du temps. Le sujet du nouveau récit consomme sa fusion avec l'autre (sujet ou objet) dans l'immédiat, et, dans ce sens, il refuse l'histoire, ainsi que la représentation spatio-temporelle de l'ancien récit. Cette transformation des repères est exprimée notamment dans le changement du temps grammatical : l'imparfait, le conditionnel et le futur de la chanson d'avant 1987 sont remplacés par le présent (« *barovetz* que “je suis” »).

Un autre changement vient, lui, affecter la communication avec l'objet eschatologique. Le « mobiphone » (téléphone mobile) remplace la transcendance du récit d'avant 1986 comme moyen principal de communication. Alors que le sujet de l'époque socialiste établissait son lien avec l'objet le plus souvent par privation (« toi — t'éloigner, de plus en plus »),

19. Dans les limites restreintes de ce texte, je n'analyse pas le rap bulgare, qui, par son système de représentations, se rapproche, paradoxalement, plutôt du *pop-folk* bulgare que du *hip-hop* noir américain.

la fusion présente se fait par possession. La relation du sujet à l'objet est exprimée par le verbe « avoir », suivi d'un complément d'objet direct (« argent », « femmes », « BMW », etc.). Ici, le sujet consomme son objet eschatologique. Cela transforme profondément le discours amoureux. L'amour quasi irrationnel chanté dans le premier type de récit devient une marque de réussite assujettie aux normes en vigueur dans le milieu social approprié. Comme marque de réussite, l'amour est mesuré à partir de facteurs quantitatifs et qualitatifs. Le discours amoureux est articulé en termes de conquêtes sexuelles. Ainsi, dans les chansons interprétées par des hommes, l'accession à l'horizon de la réussite est évaluée en fonction de la quantité et, surtout, de la qualité des femmes qui apparaissent autour du sujet. Dans les chansons « féminines », c'est essentiellement le portefeuille de l'amant qui importe. Plus rarement, les stratégies masculines sont utilisées dans la chanson féminine. Tel est le cas dans la très populaire chanson « Hyshtna Hyena » [« Hyène carnivore »] de Petra :

[...] *Valuta praskah do zori*
s valuta vaorazhena,
che biznesdama stanah az.

Je dépensais des devises jusqu'à l'aube
Armée de devises,
Car je suis une *business-dame* déjà.

Ce texte comporte plusieurs mots-clés qui sont très signifiants dans la thématique du *pop-folk* en général. Notons d'abord que, dans le contexte de ce style, **dépenser** est un des principaux facteurs de la distinction. Élément de la culture nomade en général, la dépense réussit à unir culturellement les extrémités de cette double identité qui construit le nouveau récit. D'une part, le fait de dépenser est typique de la culture tzigane, nomade par excellence, et, d'autre part, il est constitutif du style de vie des nouveaux riches. Pour ces derniers, la mobilité sociale se reconnaît dans les mythes nomades, plus spécialement dans les mythes américains, trouvant sa matérialisation dans les voitures et les téléphones mobiles, symboles modernes de la mobilité. Cette mobilité permet au sujet de la chanson d'atteindre son horizon eschatologique et de résoudre la dichotomie identitaire. Du même coup, la culture de dépense distingue radicalement l'identité présente de celle contenu dans tous les récits historiques bulgares. Depuis la formation d'une « classe moyenne » (la petite bourgeoisie), qui a suivi la libération du pays à la fin du XIX^e siècle, et pendant toute la période socialiste (1944-1989), l'épargne a toujours été un élément constitutif de la culture locale (Hadjiyski 1974 : 196). Le *pop-folk* permet à une nouvelle identité d'exprimer sa rupture avec le récit collectif et traditionnel. Ainsi, la nouvelle identité se construit par opposition au passé, d'un côté, et au collectif, de l'autre.

Les devises, très présentes dans le vocabulaire du *pop-folk*, articulent d'une manière spécifique la problématique de la globalisation. Dans le système de représentations du *pop-folk*, les « devises » sont une marque de réussite considérablement plus importante que « l'argent ». Un autre grand *hit*, cette fois du musicien tzigane Kondyo — couronné « prince du *chalga* » par la presse — porte le nom de « *Money, money* » (refrain de la chanson). Ce sont les « dollars », le « *money* » et les « devises », marques « étrangères » (tout comme les BMW, Mercedes et Ferrari), qui font la distinction dans le contexte local. L'autre mot-clé, « *business* » (respectivement, *businessman* ou *business-dame*), fait partie de la même problématique. Il faut noter que, dans le discours du *pop-folk* et dans le discours populaire en général, « *business* » n'a rien de commun avec « travail » ; c'est son contraire. La marque « *business* » fait la distinction du sujet qui la possède par rapport au collectif, marqué, comme le disait Ivan Hadjiyski, « par le travail » (Hadjiyski 1974 : 196). Cette distinction, déjà structurante, est plus essentielle que la distinction « argent/money ».

La vie nocturne (jusqu'à l'aube) est également un élément constitutif de l'habitus du *barovetz*. Cet aspect accentue la distinction du sujet par rapport à la classe moyenne, active pendant le jour (pour « bosser »), alors que lui, le *barovetz*, « vit » en dépensant pendant la nuit.

L'attribut « armée » renvoie quant à lui au discours amoureux propre à ce milieu et au paradigme de « conquête ». Ce discours amoureux est construit en fonction de la trajectoire individuelle dans le récit postcommuniste. Cette trajectoire ascendante traverse l'espace social « par conquêtes » économiques et sexuelles. À l'inverse de l'ancien récit, ici l'amour n'est légitime que s'il est consommé.

Enfin, les syntagmes grammaticaux « je suis déjà » ou « je suis devenu(e) » expriment la fusion eschatologique de la double identité du sujet et de la fin de son histoire. Contrairement au sujet socialiste qui n'avait d'histoire que future et dont la fin se perdait dans l'infini, le héros du *pop-folk* doit nécessairement accomplir sa trajectoire identitaire.

Une variante masculine de ce récit serait l'hymne épicurien « 100 DM » de Ivo Tanev :

Ako imah 100 marki, 100 marki, 100 marki/ stigat mi za tsyala nosht
Ako imah 100 marki, 100 marki, 100 marki/ vsyaka zhena e moya
100 marki, 100 marki, 100 marki/ I orchestara da sviri.
 [Si j'avais 100 DM... — ca me suffirait pour toute une nuit/

... chaque femme serait à moi/... et que l'orchestre joue !] (*Trud*, 30 janvier 1999).

Je dois ici préciser que, pendant l'interprétation de cette chanson, le chanteur jette au public dix billets de dix marks allemands. Cette volonté de supprimer la barrière entre le récit et la pratique ou, comme le dirait le critique littéraire, entre le héros lyrique et l'auteur, est à mon avis une tendance qui oppose la musique pop au discours poétique²⁰. Cette volonté est particulièrement importante dans ce cas-ci, puisqu'elle réussit, par un acte ultime du sujet, à sortir du piège identitaire du récit et à résoudre, dans l'espace extratextuel, au-delà du récit, sa dichotomie identitaire. Par cet acte, le chanteur « est » le héros, il « a » le statut et ses marques. La fin du récit — « et que l'orchestre joue ! » — constitue une eschatologie qui va à l'inverse de celle contenue dans « les guitares vont brûler » du récit antérieur.

La presse nous offre un autre exemple dans le même sens :

La tournée d'Extra Nina en Bulgarie du Nord a connu un grand succès [...] Voulant entrer à tout prix au concert dans la ville de Levski, des Tziganes faisaient des offres « en nature » : pour acheter le billet d'entrée, ils donnaient des poules et des pioches (*Sedmichen trud*, 10, 11-17 mars 1999).

Dans le sens de mon analyse, il apparaît important que la musique *pop-folk* réussisse à découvrir, à un moment particulier de l'histoire sociale, un horizon eschatologique signifiant pour des groupes sociaux qualitativement hétérogènes et quantitativement considérables. C'est la musique qui permet à ces groupes de se construire un récit eschatologique, ce par le biais d'un discours amoureux marqué d'objets-fétiches à fonction (im)médiatique, comme les musiciens eux-mêmes, les devises, etc.

En conclusion, on pourrait dire que la musique *pop-folk*, expression syncrétique de la dialectique postcommuniste, reflète un changement profond des stratégies identitaires. Le sujet postcommuniste ne se sent plus engagé dans la trajectoire collective du temps socialiste. Ne se reconnaissant plus dans le récit collectif, il construit son propre récit individuel aux dimensions différentes. Il ne cherche plus la légitimité de son histoire dans le sacrifice du

20. Dans le même contexte, Bogumil Jewsiewicki suggère une autre distinction : « [La musique pop] permet un usage alternatif des mots [...], un usage proche des structures poétiques, mais dont la présence dans le quotidien est réelle » (Jewsiewicki 1995 : 96).

présent et la peine (d'amour) au nom d'un futur eschatologique, mais dans sa propre réussite immédiate. Dans le récit d'avant 1987, plus la distance spatio-temporelle séparant le sujet de l'objet d'amour était grande, plus le sujet se trouvait légitime de l'articuler. À l'inverse, le nouveau sujet trouve sa légitimité dans le raccourcissement maximal de la distance qui le sépare de la réussite, son horizon eschatologique. L'« homme nouveau » consomme « ici et maintenant » sa fin et, dans sa quête de légitimité, il a hâte de pouvoir utiliser les marques de la réussite. Ces dernières fonctionneraient comme des repères dans l'espace social, toujours en transformation, encore en transition, de la réalité postcommuniste.

Références

- Ashley, Stephen, 1994, « The Bulgarian Rock Scene Under Communism (1962-1990) », dans S. P. Ramet *et al.* (dir.), *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*. San Francisco, Oxford / Boulder, Westview Press.
- Boogie Barabata & Barabi Blues Band, 1997, *Sreshtu vyatara* [Contre le vent], MC, Riva Sound.
- Dichev, Ivailo, 1991, « Erotika na komunisma », dans *Ars Erotica*, Sofia, Cercle Synthèse.
- Douglas, Mary, 1996, *Natural Symbols : explorations in cosmology*. Londres et New York, Routledge.
- Hadjiyski, Ivan, 1974, *Bit I dushevnost na Bulgarskia selyanin*. Sofia, Bulgarski pisatel.
- Hippodil, 1994, *Alcoholen delirium*. MC, Riva Sound.
- Jewsiewicki, Bogumil, 1995, « Mots savants, paroles indisciplinées et musique pop : quelques réflexions sur la normalisation des mémoires », dans Jacques Mathieu (dir.), *La mémoire dans la culture*. Québec, Presses de l'Université Laval.
- Minchev, G., 1994, *Sam na bara*. MC, Unison Music Productions.
- New Generation, 1993, *Forever*. MC, Joe Dilema.
- P.I.L., 1993, *Greatest Hits, So Far...* EMI.
- Rivière, Claude, 1995, *Les rites profanes*. Paris, Presses universitaires de France.
- Sabev, D., 1998, « Appropriation du passé dans l'imaginaire postcommuniste », dans Laurier Turgeon (dir.), *Les Entre-lieux de la culture*. Paris et Québec, L'Harmattan et Presses de l'Universités Laval.
- Sedmichen trud* [journal], 10, 11-17 mars 1999.
- Shturtzite, 1980, *Vkusat na vremeto*. Sofia, LP, Balkanton.
- Sodom, 1991, *Sodom Live In Sofia*. MC, Sofia Music Enterprise.
- Stari Mutzuni, 1994, *Bira, Sex i Rock&Roll*. MC, UMP.
- Trud* [journal], 30 janvier 1999.